IL MITO DI ULISSE E LE SIRENE:
UN SUPPOSTO FENOMENO DI CONTINUITA'
FRA TRADIZIONE PAGANA E SIMBOLICA CRISTIANA

GIUSEPPE BIAMONTE

Estratto da
BESSARIONE
Quaderno N. 11
Roma 1994

IL MITO DI ULISSE E LE SIRENE: UN SUPPOSTO FENOMENO DI CONTINUITA' FRA TRADIZIONE PAGANA E SIMBOLICA CRISTIANA

GIUSEPPE BIAMONTE

Nell'ambito della produzione letteraria e artistica e del pensiero filosofico e religioso del mondo antico la figura di Ulisse ha rivestito un ruolo di primaria importanza.

Una tematica che ha goduto di grande successo, di cui una concreta testimonianza materiale ci viene restituita dalle arti figurative — grazie al suo alto valore ermeneutico e a riprova della concordanza che molto spesso si veniva a determinare tra arte e letteratura —, è quella relativa all'episodio di Ulisse e le Sirene narrato nel XII libro dell'Odissea [1].

Nel racconto omerico Ulisse, tornato ancora una volta nell'isola di Eea dove dimorava Circe, riferisce che la maga, presolo in disparte, gli diede preziosi consigli e saldi ammonimenti che gli avrebbero permesso di evitare, insieme ai suoi compagni, le malie e le tentazioni del canto delle Sirene [2].

---

[1] *Od.* 12, 39-54; 158-200.

[2] *Od.* 12, 39-54: « Alle Sirene giungerai da prima, / che affascinan chiunque i lidi loro / con la sua prora veleggiando tocca. / Chiunque i lidi incautamente afferra / delle Sirene, e n'ode il canto, a lui / né la sposa fedel, né i cari figli / verranno incontro su le soglie in festa. / Le Sirene, sedendo in un bel prato, / mandano un canto dalle argute labbra, / che alletta il passeggier; ma, non lontano, / d'ossa d'umani putrefatti corpi, / e di pelli marcite un monte s'alza. / Tu veloce oltrepassa, e con mollita / cera de' tuoi così l'orecchio tura / che non vi possa penetrar la voce. / Odila tu, se vuoi; sol che diritto / te della nave all'albero i compagni / leghino, e i piedi strin-

Personaggi, circostanze e avvenimenti del poema omerico divengono presto oggetto di particolare attenzione anche da parte della nuova cultura cristiana, che li considera esempi pregnanti e significativi della validità morale di taluni aspetti della civiltà classica.

E proprio sulla base della rilettura e della interpretazione in chiave allegorica del mito di Ulisse e le Sirene — fenomeno questo maturatosi a partire dall'epoca ellenistica [3] e rinnovatosi poi in età tardoantica attraverso l'esegesi degli *auctores* cristiani [4] — tente-

---

ganti e le mani, / perché il diletto di sentir la voce / delle Sirene tu non perda. E dove / pregassi, o comandassi a' tuoi di sciorti, / le ritorte raddoppino ed i lacci » (versione di Ippolito Pindemonte).

[3] Un posto preminente riguardo a tale fenomeno spetta, in primo luogo, alla filosofia degli stoici, ma anche ai neopitagorici e ai neoplatonici, i quali, attraverso l'applicazione del concetto di ὑπόνοια, conferivano grande importanza alla ricerca di insegnamenti morali che essi ritenevano celati dietro i miti omerici. Inoltre, tali correnti di pensiero non condividevano la critica negativa che Platone, nella sua *Repubblica* (377 E, 598 D, 605 C), aveva mosso contro la teologia omerica e in particolare contro la figura di Ulisse, la cui etica basata sull'inganno e sull'astuzia veniva giudicata dal filosofo greco corruttrice e dannosa per la gioventù. Cfr. a questo proposito A. DELATTE, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, Paris 1915, 132-134; F. WEHRLI, *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum*, Basle 1928, 52-64; H. RAHNER, *Greek myths and christian mystery*, London 1963, 193; 332-333.

[4] Sulla falsariga della critica platonica, flebili, isolate e non esenti da contraddizioni sono in verità le voci di dissenso nei confronti della questione omerica di alcuni fra i primi apologisti cristiani. Per Tertulliano Omero aveva trasformato gli dei in uomini e per questo l'aveva definito *dedecorator deorum* (*Apol.* 14, 4, CSEL 69, 38, 18 [H. Hoppe]; *Ad Nat.* 1, 10, CSEL 20, 79, 3 [A. Reifferscheid - G. Wissowa]). Minucio Felice plaude all'azione di Platone che aveva estromesso la figura di Omero dal suo Stato ideale (*Oct.* 23, 2, CSEL 2, 32, 25 [C. Halm]), mentre nel IV sec. Gregorio di Nazianzo si lamenta con l'imperatore Giuliano dell'uso eccessivo di allegorie omeriche (*Or. contra Iul.* 4, 118, SC 309, 283 [J. Bernardi]).

Contemporaneamente, a partire dalla fine del II sec., si registra nell'ambito della esegesi patristica un coro unanime di assensi e di encomi a favore del ποιητῶν πρεσβύτατος (CLEMENTE ALESSANDRINO, *Strom.* 5, 1, 2, 2, GCS 2, 326 [O. Stählin]), del *princeps poetarum*, che ora persino lo stesso Tertulliano, il più severo e il meno tollerante tra gli apologisti della sua epoca, sembra considerare con benevolo interesse (*Ad Nat.* 1, 10, CSEL 20, 78, 24 [A. Reifferscheid - G. Wissowa]: *ab ipso exordiar Homero vestro, eius unda omnis et omne aequor*). Così anche la figura di Ulisse diviene il fulcro del-

remo di tracciare le tappe salienti della sua fortuna iconografica, a partire dalla cultura figurativa del mondo pagano fino alla sua probabile affermazione in ambito cristiano.

Il mito omerico nella tradizione letteraria

Il poema omerico, che come abbiamo già accennato era apprezzato e lodato dagli umanisti della Chiesa primitiva proprio in virtù della possibilità interpretativa in senso cristiano del suo contenuto [5], era stato già oggetto di studio e di approfondita analisi da parte di autori di età classica. Per il mondo pagano la figura di Ulisse diviene la personificazione per eccellenza della prudenza, del coraggio, della saggezza, della stoica sopportazione della sofferenza, della brama della conoscenza. Ed è proprio sull'amore per la conoscenza che si fonda l'argomentazione principale dell'esegesi ciceroniana nei confronti del mito omerico. Per il grande prosatore latino non era l'apparente dolcezza delle melodie delle Sirene, o la novità del loro canto, ad attrarre l'uomo, ma la loro professione di conoscenza, proprietà che avrebbero trasmesso a chiunque avesse osato

---

l'attenzione della esegesi patristica. Il *vir prudens* della tradizione tardo-ellenistica passerà a rappresentare nella concezione cristiana l'*homo spiritualis* che riesce a sottrarsi alle tentazioni del peccato personificato dalle Sirene.

[5] Basilio di Cesarea definisce l'Odissea un ἀρετῆς ἔπαινος (*Ad. adulesc.* 4, PG 31, 572 B), mentre per Cassiodoro è il nobile canto di Omero (*Varianum* 1, 39, PL 69, 535 A). Tuttavia, va osservato ancora una volta che, se analizziamo con attenzione il pensiero di alcuni fra i primi apologisti cristiani, non possiamo non rilevare l'esistenza di una sorta di rapporto di amore-odio nei confronti della παιδεία greca. Un esempio ce lo fornisce Clemente d'Alessandria, il quale mentre da un lato sferza quei cristiani colpevoli di non preoccuparsi della vita eterna, ma solo delle cose terrene, così come Ulisse non anelava che a rivedere il fumo del suo focolare domestico (*Protr.* 9, 36, 2, SC 2, 153 [C. Mondésert]), dall'altro lato si lamenta dell'ottusità di molti correligionari del suo tempo, i quali negavano alla stessa παιδεία classica, o meglio a quella parte del pensiero filosofico greco visto nella prospettiva del *Logos* e quindi non antitetico alla nuova fede religiosa, un giusto posto accanto alla cultura cristiana. E l'impresa di Ulisse gli si offriva più che mai come argomento adatto a sostegno della sua tesi. Così per Clemente l'eroico Ulisse, a differenza dei suoi compagni, era stato l'unico a non cedere alle tentazioni delle Sirene, nonostante si fosse deliberatamente avvicinato alla loro isola con le orecchie libere (*Strom.* 6, 11, 89, 1, GCS 2, 476, 14-25 [O. Stählin]).

ascoltare la loro voce [6]. Secondo Cicerone, questa era stata la sintesi del vero messaggio inviato a Ulisse dalle Sirene, le quali, in virtù della loro onniscienza [7], erano ben consapevoli della brama del sapere che ardeva nell'animo dell'eroe di Itaca.

Il richiamo al coraggio e alla forza d'animo di Ulisse, virtù che permettono all'eroe di non essere travolto dalle onde del destino avverso, è poeticamente descritto da Orazio nella sua famosa epistola a Lollio [8]. Meditando sul poema omerico a *Praeneste*, il poeta individua in Ulisse il solo modello di virtù e qualifica le passioni come le vere malattie dell'animo. Si tratta di una interpretazione particolarmente interessante perché viene ripresa da un altro grande protagonista della letteratura latina, Lucio Anneo Seneca, e successivamente anche dai Padri della Chiesa.

In alcune epistole della sua famosa opera filosofica *Ad Lucilium Epistolarium moralium libri* composta tra il 61 e il 65, lodando le virtù che permettono all'uomo di giungere alla perfezione, Seneca fa sovente riferimento alla figura di Ulisse e all'impresa delle Sirene [9].

---

[6] *Od.* 12, 184-191: « O molto illustre Ulisse, o degli Achei / somma gloria immortal, su via, qua vieni, / ferma la nave, e il nostro canto ascolta. / Nessuno passò di qua su negro legno, / che non udisse pria questa che noi / dalle labbra mandiam voce soave, / voce che inonda di diletto il core / e di molto saver la mente abbella. / Ché non pur ciò che sopportâro a Troia, / per celeste voler, Teucri e Argivi, / noi conosciam, ma non avvien su tutta / la delle vite serbatrice terra / nulla, che ignoto o scuro a noi rimanga » (versione di Ippolito Pindemonte).

[7] *Doctae Sirenes* le chiama Ovidio (*Met.* 5, 535).

[8] *Ep.* 1, 2,21 ss. ... *aspera multa pertulit, adversis rerum immersabilis undis.*

[9] Parlando della saggezza che innalza l'uomo al rango della divinità, ammonisce Lucilio a non dare ascolto alle parole delle persone che si dimostrano troppo amorevoli e a tapparsi di conseguenza le orecchie con un tampone più resistente della cera che Ulisse aveva adoperato per i suoi compagni (*Ep. mor.* 4, 31, 2: *Ad summam sapiens eris, si cluseris aures, quibus ceram parum est obdere: firmiore spissamento opus est quam in sociis usum Ulixem ferunt.* Per ulteriori riflessioni sulla saggezza in analogia con il mito in questione cfr. *Ep. mor.* 11-13, 88, 7; 88, 28; 88, 33).

La similitudine dell'episodio omerico torna nuovamente nelle riflessioni sulla tranquillità dell'animo contro le tempeste delle passioni. Come Ulisse aveva trovato il giusto rimedio contro le Sirene, così Seneca, dopo essersi sottoposto a dura prova, anelava ora fuggire altrove, lontano dagli schiamazzi delle passioni (*Ep. mor.* 6, 56,15: *Quid ergo? non aliquando commodius est*

Con lo sviluppo del pensiero filosofico dei Neopitagorici e dei Neoplatonici e con l'accettazione per grandi linee dell'interpretazione neoplatonica del pensiero omerico da parte dei Padri della Chiesa — fenomeno che si accentua in modo particolare con il progredire del III sec. —, l'allegorizzazione del mito di Ulisse e le Sirene assume altresì connotati sempre più precisi e puntuali nella esegesi cristiana. La continua utilizzazione di tale mito anche nelle arti figurative [10] diviene motivo di frequente e assiduo richiamo per spiegare alcuni dei più rilevanti misteri della fede cristiana [11].

Il simbolismo del *sapiens Ithacus* si arricchisce di ulteriori speculazioni filosofico-religiose, con le quali si cerca di interpretare in modo assoluto il messaggio omerico. Il viaggio di ritorno di Ulisse in patria viene così allegorizzato dai Neoplatonici nella visione escatologica della *peregrinatio* che deve compiere l'anima per raggiungere l'agognata meta celeste [12]. Parallelamente, gli autori cristiani

---

et carere convicio? Fateor; itaque ego ex hoc loco migrabo. Experiri et exercere me volui: quid necesse est diutius torqueri, cum tam facile remedium Ulixes socii etiam adversus Sirenas invenerit? Vale). Non manca, infine, l'appassionata esaltazione delle azioni virtuose contro il vano richiamo delle futili cose terrene che producono effetti perniciosi per l'uomo, distaccandolo dagli affetti più cari e facendolo precipitare in una vita turpe e misera (*Ep. mor.* 20, 123, 12: *Hae voces non aliter fugiendae sunt quam illae quas Ulixes nisi alligatus praetervehi noluit. Idem possunt: abducunt a patria, a parentibus, ab amicis, a virtutibus et in turpe vitam ac miseram nisi transis inlidunt. Quanto satius est rectum sequi limitem et eo producere ut ea demum sint tibi iucunda quae honesta!*).

[10] Si tratta di una tematica che trova ampia utilizzazione nella tradizione iconografica della Grecia, dell'Etruria e di Roma, soprattutto in ambito funerario. Vedi in proposito O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysséens dans l'art antique*, Paris 1968, 145-190 e *infra* il paragrafo dedicato all'iconografia.

[11] L'arrivo nel porto della salvazione, personificato dalla figura della Chiesa, e l'accoglienza del marinaio *in gremium tranquillitatis* secondo la felice espressione di S. Ambrogio (*De Patriarchis* 5, 27, CSEL 32, 2, 140, 5-7 [G. Schenkl]), erano allegorie che venivano viste per esempio anche in chiave battesimale. La rinascita nel battesimo è per lo Pseudo-Clemente il ritorno nel porto della pace (*Ep. ad Iac.* 13, PG 2, 49 A), mentre ancora nel IV sec. il riferimento allo stesso sacramento, considerato come l'approdo sicuro nel porto della Madre Chiesa, lo troviamo nel memoriale del monaco Vincenzo di Lérins (*Commonitorium* 20, PL 50, 666 B).

[12] Vedi in proposito l'approfondita trattazione in P. COURCELLE, *Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin. Le vol de Dédal. Ulysse et les Sirènes*, in « Revue des ètudes anciennes » 46, (1944), 73-93.

vedono nella nave di Ulisse il simbolo stesso della Chiesa [13] che, come solida nave di vita e di salvezza, al pari dell'immagine della *bona navis* descritta da Seneca [14], attraversa incolume il mare burrascoso del mondo flagellato dalle Sirene della tentazione per approdare felicemente nel porto dell'eternità.

Il richiamo al viaggio per mare, che trova puntuali riscontri nell'arte funeraria [15], era un *topos* ricorrente nella coeva cultura letteraria e filosofica del mondo antico. Viaggiare per mare, imbarcarsi su una nave che non fosse più che affidabile, era considerato per l'uomo dell'antichità un'impresa ardua e temeraria, una vera e propria sfida alla morte. Esiste in proposito un'ampia produzione letteraria che dall'età classica arriva fino al Medioevo e che si serve del mito omerico come termine di paragone per interpretare in chiave allegorica il mistero della vita e della morte [16].

L'approdo al porto era per gli antichi motivo di gioia e di festa, costituiva una reale vittoria contro le insidie mortali del mare, che in molti casi veniva associato alla stessa figura dell'Ade. Talmente grande era la felicità di tornare sani e salvi sulla terraferma che, secondo quanto apprendiamo dalel Georgiche di Virgilio [17], i marinai solevano adornare le loro navi con corone vegetali, forse proprio per enfatizzare il concetto della vittoria conseguita sui pericoli e sulle avversità del mare [18]. La tematica dell'approdo nel porto viene splendidamente ripresa da Paolino di Nola nell'immagine della nave della Chiesa che, coronata da Cristo, entra vittoriosa nel porto della salvezza [19].

---

[13] Vedi *supra* nota 11.

[14] *Ep. mor.* 76, 13.

[15] Vedi anche *infra* nota 55.

[16] L'argomento è dettagliatamente trattato in H. RAHNER, *Das Meer der Welt*, in « Zeitschrift für katholische Theologie » 66, (1942), 91 ss.; ID., *Das Schiff aus Holz, ibidem*, 206 ss.; ID., *Greek myths*, cit., 341-353.

[17] *Geor.* 1, 303 ss.: *cum iam portum tetigere carinae/puppibus et laeti nautae imposuere coronas.*

[18] Per quanto riguarda il simbolismo della corona nell'antichità cfr. K. BAUS, *Der Kranz in Antike und Christentum*, Bonn 1940; M. GUARDUCCI, *Epigrafia greca* IV, Roma 1978, 307-308; G. BIAMONTE, *Dal segno pagano al simbolo cristiano*, in « Studi e Materiali di Storia delle Religioni » 58 (XVI-I), L'Aquila-Roma 1992, 93-123.

[19] *Ep.* 23, 30, CSEL 29, 187, 23-25 (G. De Hartel): *Christus quasi naves suarum onerarias opum deducat in portum salutis, victricibus fluctuum puppibus virides laetus imponat coronas.*

Tale simbolismo è ulteriormente potenziato nel suo significato escatologico dall'altra suggestiva immagine che associa alla figura di Ulisse legato all'albero della nave quella di Cristo inchiodato alla croce. Non vi era alcuna forzatura interpretativa nel pensiero dei Padri della Chiesa nell'accomunare all'immagine dell'albero maestro quella della croce cristiana. Lo stesso Omero, citando l'episodio della costruzione della nave di Ulisse nell'isola di Calipso, fa la descrizione dell'albero maestro che, unito al pennone che sostiene la vela, assume l'esclusivo aspetto di una gigantesca croce [20].

A tale immagine allegorica, tra le più caratterizzanti ed eloquenti dell'apologetica cristiana e di così evidente significato escatologico, fa da naturale pendant la rappresentazione delle Sirene, che costituisce l'altro elemento cardine su cui ruota l'interpretazione simbolica del mito omerico. Esseri fantastici di antichissima origine egizia od orientale [21], accomunati ora alle Erinni, ora alle Arpie, ora

---

[20] *Od.* 5, 253. Il Rahner tiene a precisare che la stessa parola greca ἐπίκριον, usata da Omero in questo contesto, sta proprio a indicare l'asse di legno trasversale all'albero maestro che suggerisce la forma della croce, alla quale venivano condannati i malfattori privati dei loro diritti e i criminali stranieri. L'immagine della croce è di nuovo ricordata in un passo di Sesto Pompeo Festo, erudito del II sec. d.C. ed epitomatore del *De significatu verborum* di Valerio Flacco (vedi ed. O. Müller, 310; ed. M. Lindsay, *Glossaria Latina* IV, 93-467). Parlando della vela terzarolata sotto il pennone, Festo precisa infatti: *vela linea in crucem expansa.* Cfr. in proposito RAHNER, *Greek myths*, cit., 372. Altre osservazioni sull'associazione simbolica Cristo-Ulisse in G. CATALFANO, *San Clemente Alessandrino*, Brescia 1957, 59-60. Ulteriori richiami degli *auctores cristiani* al *signum crucis* li troviamo in Clemente d'Alessandria (*Protr.* 12, 118, 4, SC 2, 188 [C. Mondésert]), Giustino (*1 Apol.* 55, 3, ed. Otto 1, 150,13), Minucio Felice (*Oct.* 29, 6-8, CSEL 2, 43, 10-15 [C. Halm]), Tertulliano (*Adver. Mar.* 3, 18, CSEL 47, 406, 25 [A. Kroymann]; *Ad Nat.* 1, 12, CSEL 20, 82, 3 [A. Reifferscheid - A. Wissowa]) e Ippolito (*De Antichristo* 59, CGS 1, 2, 39 [H. Achelis]). Nel IV sec. la similitudine viene utilizzata sia da Ambrogio (*Exp. Psal.* 43, 17, CSEL 64, 355, 8-16 [M. Petschenig]) che da Gregorio di Nissa (*Or.* 1, PG 46, 624 D; 625 A).

[21] G. WEICKER, s.v. *Seirenen*, in W.H. Roscher « Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie » (= ROSCHER LEX) 4, Leipzig 1909-1915, 601-639; CH. MICHEL, s.v. *Sirènes*, in Ch. Daremberg - E. Saglio « Dictionnaire des antiquités grecques et romaines » (= DAREMBERG-SAGLIO), Paris 1910, 1353-1355; H.I. MARROU, s.v. *Sirène*, in « Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie » (= DACL) 15, 1, Paris 1950, 1494-1497; A.P. FRUTAZ, s.v. *Sirene*, in « Enciclopedia Cattolica » (= EC) XI, Città del Vaticano 1953, 726-729; H. SICHTERMANN, s.v. *Sirene*, in « Enciclopedia dell'Arte Classica e Orientale » (= E.A.A.) VII, Roma 1966, 341-344.

a creature dall'aspetto e dai modi vampireschi [22], le Sirene hanno costituito per il mondo antico la personificazione per eccellenza dei vizi umani, ma hanno assunto nel contempo anche una duplicità di natura che le ha viste assurgere addirittura a esseri celesti e a rappresentare l'anima stessa dei defunti sotto l'aspetto di uccello [23].

Come si è più volte osservato, il successo della leggenda omerica, e in particolare nel nostro caso la metafora delle Sirene, è senza dubbio dovuto alla sua duttilità interpretativa in chiave allegorica e alla particolare facilità con cui poteva essere utilizzata a fini didattici, specialmente se rapportata alle credenze escatologiche del mondo funerario. E' chiaro, dunque, che il radicamento di tale tematica nella cultura profana e religiosa del mondo antico non poteva non trovare puntuale riscontro nella *societas christiana* [24].

Sebbene l'immagine delle Sirene che si ricava dai passi delle

---

[22] Reminiscenze ed echi di questa tradizione primordiale potrebbero essere riflessi sia nella narrazione omerica, che le descrive sedute su un prato fiorito e circondate dagli scheletri dei marinai periti per avere prestato fede al loro canto ammaliatore (*Od.* 12, 45), sia nelle fonti tardo-antiche, come a esempio nelle parole di Tertulliano quando ci dà l'immagine delle loro bocche assetate di sangue (*Apol.* 7, 5, CSEL 69, 19 [H. Hoppe]: *Quis cruenta, ut invenerat, Cyclopum et Sirenum ora iudici reservavit?*) o nell'affermazione di Ippolito che le dipinge come bestie orrende (*Elenchos* 7, 13, 27, GCS 3, 190 [P. Wenland]: ... τῇ των παραξένον θηρῶν δεινότητι διάφορος).

[23] G. WEICKER, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig 1902, 83-84; 201-208.

[24] Già nella cosiddetta versione dei Settanta le parole ebraiche *tannîm* e *benôt ya'anâh*, che significano letteralmente « sciacallo » e « struzzo », erano state incredibilmente tradotte con il termine Σειρῆνες. Dobbiamo invece rilevare che nella versione latina della Bibbia Girolamo evita l'uso affatto gratuito del termine greco Σειρήν, mentre riutilizza il riferimento mitologico nel suo commento a Isaia: *et Sirenae requiescent in delubris voluptatis, quae dulci et mortifero carmine animas pertrahunt in profundum...* (*Comm. in Is. proph* 6, 14, PL 24, 216 B); *Sirenae autem Thannim vocantur quas nos aut daemones aut monstra quaedam, vel certe dracones magnos interpretabimur, qui cristati sunt et volantes* (*Comm. in Is. proph.* 5, 13, 20-22, PL 24, 159 C). Nel lamento di Giobbe, in cui è descritto il solitario isolamento spirituale del protagonista, si legge: « sono divenuto fratello delle Sirene » (*Job.* 30, 29-30). Nel libro di Isaia la città di Babilonia è descritta, dopo il suo tragico abbandono a seguito della conquista dei Medi, come terra abitata da bestie immonde, tra cui sono annoverate le Sirene (*Is.* 13, 21; 22. *Is.* 34, 13). Stessi concetti in Geremia (*Jer.* 50, 39) e Michea (*Mic.* 1, 8).

Sacre Scritture differisca da quella tradizionale tramandataci da Omero, tuttavia sia l'originaria concezione demonologica del periodo arcaico, sia la tradizione greca del mito trovano un punto di collegamento nella esegesi degli *auctores* cristiani [25].

A datare dall'epoca ellenistica, e maggiormente in ambito alessandrino, assistiamo a una crescente enfatizzazione in chiave didascalica del mito omerico. L'analisi critica, l'indagine introspettiva, la teorizzazione filosofica divengono sempre più perspicaci e raffinate; si forma una vera e propria tradizione esegetica che, come abbiamo in parte già osservato, attraverso gli autori classici arriverà a interessare, con rinnovato vigore e profonda riflessione, la nuova cultura cristiana, a partire dagli albori della Chiesa fino al pieno Medioevo [26].

Accanto alla tradizionale metaforizzazione dell'episodio di Ulisse e le Sirene, si cercano ulteriori significati allegorici con l'intento di impartire nuovi insegnamenti, soprattutto agli inizi del IV sec. quando la Chiesa si trova ad affrontare seri problemi di ordine morale in rapporto con le sempre più crescenti conversioni di massa. Le Sirene non possiedono più solo il potere ammaliatore della conoscenza, ma divengono anche l'autentica personificazione delle voluttà carnali, il simbolo materiale dei piaceri sensuali, e assumono di conseguenza la caratteristica di seducenti meretrici [27].

---

[25] Sia Eusebio di Cesarea (*Comm. in Is.* 13, 21, PG 24, 189 D; 43, 20, 400 D) che Cirillo di Alessandria (*Comm. in Mich.* 1, 10, PG 71, 653 D; 656 A) ricordano la natura ferina di questi spiriti malvagi che ingannano l'uomo con il loro dolce canto di ispirazione demoniaca e lo fanno deviare dalla retta via.

[26] Alle soglie del Medioevo, tra VI e VII sec., frequenti sono i richiami al mito omerico nella produzione letteraria cristiana, soprattutto nell'opera di Leandro di Siviglia (*Regula* 1, PL 72, 881 D; 882 A), in quella del poeta latino Venanzio Fortunato (*Miscellanea* 8, 6, PL 88, 276 C) e in generale nella cultura monastica di epoca carolingia.

[27] Clemente d'Alessandria qualifica l'isola delle Sirene come « l'isola del male », sulla quale un'avvenente prostituta canta il piacere (*Protr.* 12, 118, 1-4, SC 2, 188 [C. Mondésert]). Per alcuni suoi sermoni sulla Bibbia anche il vescovo di Milano Ambrogio attinge al mito omerico e afferma che le Sirene simboleggiano la lussuria e l'adulazione (*Exp. Psal.* 43, 75, CSEL 64, 315, 6 [M. Petschenig]: *earum autem interpretatio haec est: voluptas vocis et quaedam adulatio*) e cagionano il naufragio delle passioni (*Exp. Ev. sec. Luc.* 4, 2, CSEL 32, 4, 139, 19 [C. Schenkl]: ... *si postremo Sirenes cantu vocis inlectum ad illud famosum voluptatis naufragium paene deduxerant...*). Lo stesso attributo lo troviamo nel commento all'Eneide di Servio (*Ad Aen.* 5, 864, ed.

Va infine osservato che il confronto tra cultura pagana e apologetica cristiana — che come è stato in parte già osservato diviene particolarmente vivace nel corso del III sec., a seguito del revival del pensiero filosofico di ispirazione platonica e aristotelica, dello sviluppo dello gnosticismo e del sorgere di numerosi movimenti eretici in seno alla stessa comunità cristiana — porterà frequentemente a utilizzare il mito omerico per esaltare la fede cristiana e l'ortodossia della Chiesa in contrapposizione all'eloquente ma « vuota » filosofia greca [28] e alla pericolosa capziosità degli eretici [29].

Dalla letteratura alle arti figurative. Un nuovo episodio mitico nel repertorio iconografico paleocristiano?

Il successo letterario della leggenda omerica e la sua riproposizione in chiave allegorica, che — come si è visto — a partire dall'Ellenismo si svilupperà con rinnovata vitalità critica anche nei secoli successivi, sono indizi che in parte chiariscono la grande popolarità e la vasta diffusione di tale tematica nelle arti figurative, in particolare sui monumenti funerari della tarda antichità.

Varia e ricca è la documentazione artistica in nostro possesso che attesta tale fenomeno, a iniziare dalle più antiche testimonianze

---

G. Thilo - H. Hagen 1, 655: *secundum veritatem meretrices fuerunt, quae transeuntes quoniam deducebant ad egestatem, his fictae sunt inferre naufragia*) e in alcune epistole di personaggi autorevoli della Chiesa del IV e V sec.: Paolino di Nola (*Ep. ad Iovium* 16, 7, CSEL 29, 121, 9 [G. De Hartel]: *nam quod illae Sirenae fuisse finguntur, id vere sunt incelebrae cupiditatum et blandimenta vitiorum*), Sinesio di Cirene, eletto vescovo di quella città e metropolita della Tolemaide nel 410 (*Ep.* 145, PG 66, 1541 A) e Sidonio Apollinare, nobile rappresentante di una ricca famiglia dell'aristocrazia gallo-romana, divenuto vescovo di *Arvernum* (attuale Clermond-Ferrand) nel 471 (*Ep.* 6, PL 58, 620 C: ... *atque Ulysseas* [*ut ferunt*] *ceras auribus figens, fugit, adversum vitia surdus, meretricii blandimenta naufragii* ...).

[28] Nella famosa *Cohortatio ad Gentiles*, erroneamente attribuita a Giustino, troviamo in proposito una violenta reazione contro le « sirene » della παιδεία greca, tra cui sono annoverati anche Platone e Aristotele. Cfr. *Cohor. ad Gent.* 36, ed. Otto 3, 2, 116 ss.

[29] Cfr. a questo proposito la splendida similitudine di Ippolito, che paragona le Sirene dell'episodio omerico agli eretici della Chiesa, i quali rappresentano in modo allettante i falsi insegnamenti e tentano di conquistare i fedeli alle loro idee (*Elenchos* 7, 13, GCS 3, 190 [P. Wenland]).

della ceramografia greca fino alla produzione plastica di epoca tardoantica. Prima di entrare nel merito dell'analisi della documentazione figurata, riteniamo sia utile chiarire alcuni dettagli che riguardano la figura stessa della Sirena in relazione alla tradizione letteraria. Infatti, se confrontiamo il testo dell'Odissea con l'iconografia che appare sui monumenti, ci accorgiamo che taluni particolari sono discordanti; così mentre Omero parla solo di due Sirene [30], l'arte figurativa preferisce rappresentarle generalmente in numero di tre, due nelle vesti di musicanti e una con gli attributi della cantante, come ci testimoniano in particolare alcuni monumenti etruschi di epoca tardo-ellenistica e un gruppo di sarcofagi tardoantichi [31].

Inoltre, la natura e l'aspetto fisico delle Sirene, caratteristiche sulle quali Omero tace, forse proprio per l'esistenza di una tradizione ormai consolidata, si presentano in maniera pressoché uniforme su tutti i prodotti artistici presi in esame. Esse sono quasi sempre raffigurate nel modo seguente: hanno testa e busto muliebre e zampe di uccello rapace, munite cioè di artigli [32].

---

[30] Si noti a tale proposito la forma del duale Σειρήνοιϊν usata dal poeta (*Od.* 12, 167).

[31] La Sirena qualificata come cantante indossa generalmente la *palla* ed è munita di rotolo, oggetto che alluderebbe allo spartito musicale. Secondo il Klauser, l'iconografia rappresenterebbe nel suo insieme la caratterizzazione reale del cantante nell'antichità, così come probabilmente appariva sul palcoscenico durante l'esecuzione del suo brano musicale. Le due musicanti suonano invece il doppio flauto e la lira. Tali attribuzioni sono ricordate in Apollodoro (*Epitoma* 7, 18, in « Mithographi Graeci » 1, 231 [R. Wagner]: ἡ μὲν ἐκιθάριζεν ἡ δὲ ῃδεν ἡ δὲ ηὔλει) e in Servio (*Ad Aen.* 5, 864, ed. G. Thilo 1, 654, 21: *harum una voce, altera tibiis, alia lyra canebat*). Cfr. TH. KLAUSER, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst* VI, in « Jahrbuch für Antike und Christentum », Münster Westfalen 1963, 87.

[32] Fa eccezione la rappresentazione delle Sirene sulle urne cinerarie etrusche di età tardo-ellenistica raffigurate come esseri interamente femminili, vestite di lunga tunica e mantello e adorne di gioielli. La rielaborazione dell'episodio omerico in ambito etrusco risente dell'influsso ellenistico con chiara allusione erotica, la cui eco è attestata dalle fonti letterarie seriori. Secondo Ovidio, a esempio, le Sirene, prima di subire la trasformazione in uccelli, sarebbero state affascinanti fanciulle (*Met.* 5, 551-555). Una simile natura erotica, espressione del piacere e della seduzione, sembra essere suggerita però anche dalla tradizionale figura della Sirena metà uccello e metà donna, se consideriamo per esempio la rappresentazione effigiata su uno *stàmnos* attico a figure rosse (metà V sec. a.C.) del British Museum (fig. 1).

Qui infatti, accanto alla figura di una Sirena raffigurata nella consueta

Tale duplicità di natura è manifestamente attestata sia dalle fonti classiche che da quelle tarde [33] e ha interessato il mondo figurativo greco per lo meno a partire dall'VIII sec. a.C. [34].

Studi recenti hanno tuttavia ipotizzato l'esistenza di una variante della suddetta iconografia, a datare addirittura dalla media età ellenistica, che vedrebbe la figura della Sirena sotto l'aspetto di donna-pesce [35], sovvertendo così in un certo senso nozioni e dati

---

iconografia di donna-uccello, troviamo la didascalia ΗΙΜΕΡΟΠΑ (il canto del desiderio). La scena è completata nella parte posteriore del vaso dalla presenza di tre amorini (due hanno la didascalia ΚΑΛΟΣ, mentre al terzo è attribuito l'epiteto ΗΙΜΕΡΟΣ) e dalla figura di una lepre, il cui forte simbolismo erotico è utilizzato anche dagli scrittori cristiani. Ne parlano infatti lo Pseudo-Barnaba (*Ep. Barn.* 10, 6, SC 172, 152-155 [R.A. Kraft]) e Clemente d'Alessandria in riferimento alla pederastia e alla libidine (*Paed.* 2, 10, 88, GCS 1, 208, 210-211 [O. Stählin]).

[33] Nell'*Elena* di Euripide, composta intorno al 412 a.C., sono espressamente qualificate come πτεροφόροι νεάνιδες (Ἑλένη, 167). In Apollodoro troviamo l'esatta descrizione fisica di questi esseri dall'aspetto biforme: εἶχον δὲ ἀπὸ τῶν μηρῶν ορνίθων μορφάς (*Epitoma* 7, 18, in « Mithographi Graeci » 1, 231, 19 [R. Wagner]). Il già citato passo delle *Metamorfosi* di Ovidio parla appunto della loro trasformazione in uccelli (*Met.* 5, 559-560: *... et artus vidistis vestros subitis flavescere pennis*). Nelle *Genealogiae*, meglio conosciute con il titolo cinquecentesco di *Fabulae* attribuite a un Igino vissuto probabilmente nel II sec. d.C., ci viene ripresentata l'immagine della donna-uccello: *partem superiorem mulierum habent, inferiorem galliceam* (*Fab.* 125, ed. H.J. Rose 1958). Queste caratteristiche vengono confermate dalle fonti tardoantiche. Così le dipingono infatti Servio, nel più volte citato commento all'Eneide (*Ad Aen.* 5, 864, ed. G. Thilo - H. Hagen 1, 654: *Sirenes secundum fabulam tres parte virgines fuerunt, parte volucres*), e Simmaco, il grande oratore pagano fiero oppositore del cristianesimo e principale protagonista — verso la fine del IV sec. — della polemica sulla rimozione dell'altare della Vittoria, in una epistola che richiama alla mente l'immagine del *sapiens Ithacus* vincitore degli incantesimi dell'albero del loto, della magia delle pozioni di Circe e degli allettamenti delle Sirene (*1 Ep.* 47, in « Monumenta Germaniae Historica » (= MGH), Auct. ant. 6, 1, 24, 9 [O. Seeck]: *non illius caeli aut soli illecebram retinax advenarum lotos arbor aequaverit et suada Circae pocula et tricinium semivolucrum puellarum*).

[34] Sichtermann, s.v. *Sirene*, E.A.A. VII, 342.

[35] Due sono le testimonianze artistiche che si possono citare in proposito: la prima riguarda una coppa-scodella proveniente dagli scavi dell'*agorà* di Atene e databile all'ultimo quarto del III sec. a.C. La decorazione a rilievo mostra le figure di due Sirene rappresentate come esseri biformi metà donna e metà pesce. Secondo il Touchefeu-Meynier, la presenza di Ulisse legato all'albero della nave escluderebbe una eventuale contaminazione con l'altro epi-

Fig. 1: LONDRA, British Museum. *Stàmnos* attico a figure rosse (metà del V sec. a.C.).

ormai generalmente accettati, in base ai quali l'attributo della coda di pesce sarebbe subentrato solo in epoca medievale [36].

Arỳballoi, oinochòoai, lèkythoi, stàmnoi, skỳphoi sono le principali tipologie vascolari sulle quali la pittura greca ha più frequentemente rappresentato il mito in questione [37]. Ma è soprattutto nella produzione artistica di età ellenistica, in particolare nella decora-

---

sodio omerico di Scilla e Cariddi. La seconda, che presenta una figurazione del tutto simile alla precedente, si riferisce a una lucerna romana dalla singolare forma quadrata, custodita al Royal Museum di Canterbury e databile al I-II sec. d.C. Accanto alla consueta iconografia di Ulisse legato all'albero della nave, appare la figura di una Sirena che sembra emergere dai flutti con la testa e un braccio protesi verso l'imbarcazione. La parte inferiore del corpo è resa con una coda di pesce. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes odysséens*, cit., n. 260 154; n. 278 158.

[36] O. TOUCHEFEU-MEYNIER, *De quand date la Sirène-poisson?*, in « Lettres d'humanité » XXI, (1962), 452-459; KLAUSER, *Studien*, cit., 99 nota 82.

[37] Il prezioso catalogo del Touchefeu-Meynier ne elenca otto, la cui datazione oscilla dalla fine del VII-inizi VI sec. fino alla seconda metà del IV sec. a.C. Vedi TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes*, cit., dal n. 244 al n. 251.

zione a stampo di oggetti di uso comune (*phiàlai*, coppe, lucerne), che si rileva un'ampia utilizzazione della scena di Ulisse e le Sirene. A questo proposito merita particolare attenzione un gruppo di vasi caleni [38], tra cui specialmente alcune patere ombelicate generalmente datate tra III e II sec. a.C., sulle quali la decorazione, che associa più episodi tratti dal mito omerico, si dispone in fasce concentriche attorno all'umbone centrale [39].

Un'interessante serie di urne cinerarie etrusche del Museo Guarnacci di Volterra, il cui spazio cronologico sembra essere compreso fra II sec. e prima metà del I sec. a.C., ci mostra il consueto episodio omerico trattato con dovizia di particolari dagli artigiani delle botteghe volterrane [40]. La decorazione delle urnette, soprattutto quella derivante dalla magistrale lavorazione dell'alabastro, pur nella ripetitiva rielaborazione degli atelier locali, denuncia un chiaro influsso ellenistico che si riscontra in modo particolare nella ricca ornamentazione plastica, nel virtuosismo dei panneggi, nel movimento delle figure, nella torsione dei corpi, e in taluni casi nella esasperata ricerca espressiva e fisionomica dei volti e nel pathos generale che avvolge la scena dell'incontro [41].

---

[38] Si tratta di quella particolare classe ceramica di influenza ellenistica fiorita nell'antica città campana di *Cales*, ma prodotta anche in Etruria, come hanno dimostrato recenti studi. Cronologicamente inquadrabile a partire dalla fine del IV-inizi del III sec. fino al 180 a.C., è ricoperta da uno strato di vernice nera ed è provvista di decorazione figurata a stampo. CHR. HÜLSEN, s.v. *Cales*, Pauly-*Wissowa* 3, 1351; A. DE FRANCISCIS, s.v. *Caleni Vasi*, E.A.A. II, 271-272; J.P. MOREL, s.v. *Caleni Vasi*, E.A.A. 2° Suppl. (1971-1994) I, 817-819.

[39] Vedi per esempio quelle conservate all'Ermitage di San Pietroburgo, al British Museum di Londra e al Museo Nazionale Tarquiniese sulle quali sono infatti rappresentati sia l'episodio di Ulisse e le Sirene che quello di Scilla. TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes*, cit., nn. 252, 253, 254, 255, 256, 257; E.A.A. II, 503 fig. 695.

[40] Si tratta di dodici urne contrassegnate dai nn. 278, 279, 280, 281, 282, 283, 415, 447, 461, 462, 464, 513. Assieme a un altro gruppo custodito nella stessa sala XVIII del primo piano, formano il cosiddetto ciclo troico del mito greco. Cfr. E. FIUMI, *Volterra. Il museo etrusco e i monumenti antichi*, Pisa s.a., 54 e fig. 98; G. BECATTI, *L'arte dell'età classica*, Firenze 1977, 332-338; M. TORELLI, *L'arte degli Etruschi*, Bari 1985, 241-243; F. RONCALLI, *Rasenna*, Milano 1986, 660-665; AA.VV., *Il mondo degli Etruschi*, Viterbo 1990, 132-137.

[41] Si citano come esempi significativi l'urna n. 283 del Museo Guarnacci di Volterra e quella del Museo Nazionale di Varsavia (fig. 2).
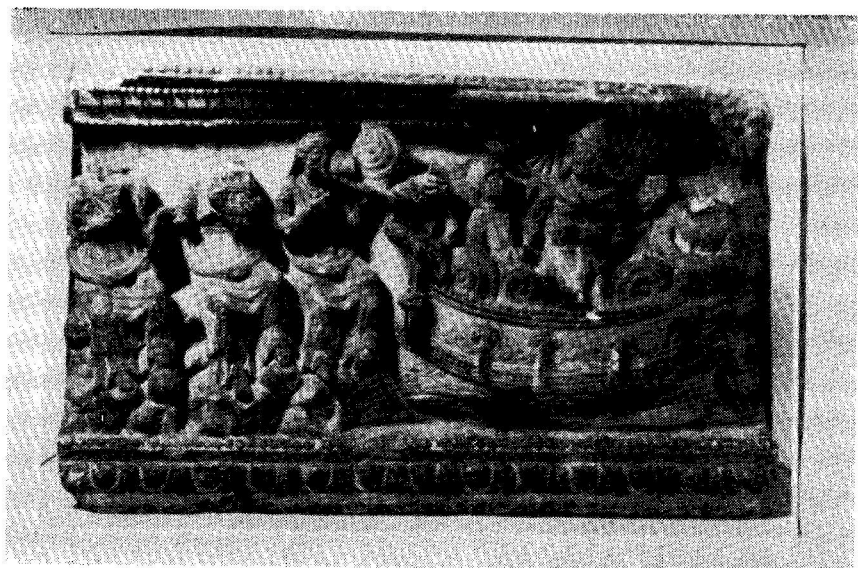
Fig. 2: VARSAVIA, Museo Nazionale. Urna cineraria etrusca (II sec. a.C.).

L'evoluzione interpretativa in chiave escatologica del mito in esame, che ebbe grande sviluppo a partire dai primi secoli dell'impero in tutto l'*orbis antiquus* e che fu associata in modo particolare alle credenze del mondo dell'oltretomba, determinò una grande fioritura della produzione artistica di materiali prevalentemente utilizzati a scopi funerari.

Accanto a questi, molto diffusa fu anche la tradizionale fattura di suppellettili e di oggetti appartenenti alle cosiddette arti minori (lucerne, medaglioni, matrici in terracotta, gemme incise [fig. 3]), e particolarmente rilevante la produzione di mosaici e affreschi, sui quali l'intento decorativo sfuma anche in questo caso nell'allegorizzazione in tono mistico e metafisico dell'episodio omerico.

Tra le molteplici testimonianze monumentali di epoca imperiale presenteremo, per ovvi motivi di spazio, soltanto quelle che riteniamo siano le più interessanti e significative dal punto di vista artistico, incentrando l'analisi soprattutto sul già citato gruppo di sarcofagi tardoantichi (prevalentemente coperchi), che, come vedremo, oltre a esibire un'ulteriore valenza simbolica accanto a quella tradizionale espressa dalla scena di Ulisse e le Sirene, ci introducono direttamente nella *vexata quaestio* sulla continuità dell'allego-

Fig. 3: LONDRA, British Museum. Gemma incisa (corniola) con relativo calco.
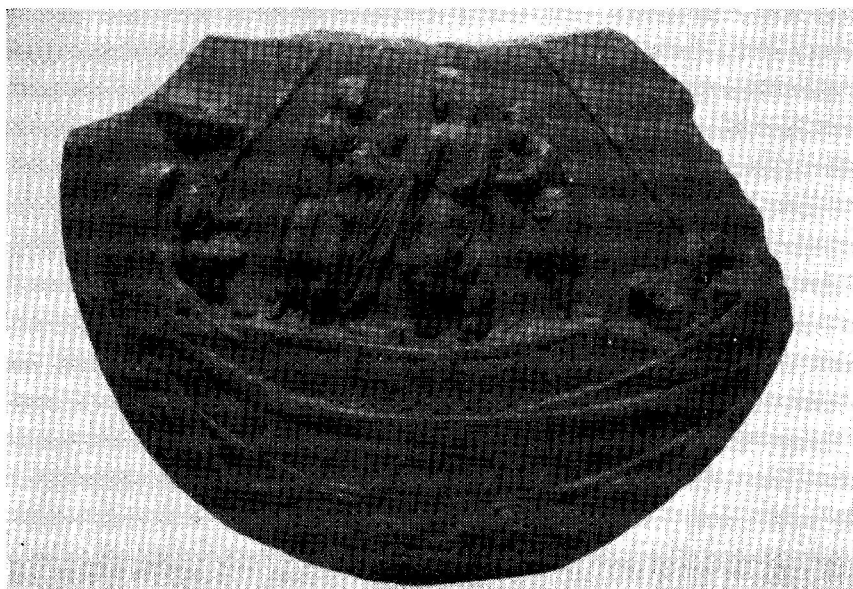
Fig. 4: URBINO, Museo Archeologico. Rilievo su disco di rosso antico (I sec. d.C.?).

ria omerica dalla tradizione iconografica pagana al nascente simbolismo cristiano [42].

La prima riguarda un rilievo su disco di rosso antico conservato nel Museo Archeologico di Urbino e ancora in corso di studio (fig. 4).

La scena presenta la consueta immagine di Ulisse, raffigurato con il berretto frigio e in tunica esomide, mentre viene legato all'albero maestro. Tre sono i compagni intenti a tale operazione, due clamidati e uno penulato; altri due marinai sono raffigurati rispettivamente uno a poppa, al timone della nave, e l'altro a prua, semisdraiato. Nella parte superiore del disco, purtroppo perduta, erano rappresentate due Sirene alle estremità destra e sinistra, all'esterno delle sartie che incorniciano la scena. Si sono in parte conservati gli artigli e gli speroni della roccia. Il rilievo doveva essere concluso in alto dall'immagine del pennone. La nave, deco-

[42] Per una panoramica completa dei materiali in questione si rimanda il lettore al TOUCHEFEU-MEYNIER, *Thèmes*, cit., 152-171.

rata lungo la murata da una serie di scudi e di *tela* incrociati, a poppa dalla figura di un delfino e a prua da racemi vegetali, trova confronti con modelli del I sec. d.C. [43]. Va qui rilevato che la trama iconografica del rilievo, che fungeva con molta probabilità da decorazione parietale di un monumento, è certamente ispirata alla pittura vascolare greca, come dimostra il confronto con tre esemplari ceramici [44]. Si tratta di uno schema decorativo che riassume in modo sintetico ed esauriente l'episodio omerico e che ben si adatta alla superficie circolare del disco.

Si distingue per la sua completezza, per la ricchezza dei dettagli e per gli splendidi valori cromatici il famoso mosaico tunisino conservato al Bardo e scoperto in una sontuosa *domus* della metà del III sec. d.C. nell'antica città romana di *Thugga*, nell'*Africa Proconsularis*. Associata alla rappresentazione del mito di Dioniso e a una serie di simboli a carattere profilattico-apotropaico che decoravano il bordo del pavimento di un altro ambiente dello stesso edificio, la scena di Ulisse e le Sirene assume qui un'indubbia valenza escatologica che, come ha acutamente osservato il Poinssot, è molto probabilmente indice delle tendenze magico-mistiche del proprietario della *domus*, correlate a uno dei tanti movimenti religiosi di tipo salvifico sviluppatisi nell'impero romano contemporaneamente al cristianesimo [45].

Giunti al termine del breve *excursus* iconografico, non resta che analizzare la classe più importante di monumenti sui quali appare la tematica in questione. Si tratta di un gruppo di coperchi di sarcofago, sia interi che frammentati, generalmente datati entro il

---

[43] M. Luni, *Il museo archeologico di Urbino*, Urbino 1986, 114-117.

[44] Sono una *lèkythos* a figure nere della fine del VI sec. attribuita al pittore di Edimburgo e custodita al Museo Archeologico Nazionale di Atene (inv. 966), il già citato *stàmnos* attico a figure rosse (vedi nota 32) e un cratere attribuito al pittore pestano Python datato al 340-320 a.C. e conservato al Museo di Berlino (inv. 4532). Dobbiamo a questo proposito osservare che il disegno ricostruttivo della figura delle Sirene che appare sul catalogo del museo urbinate potrebbe in realtà non corrispondere all'originale, se consideriamo infatti che, oltre all'iconografia qui ipotizzata della Sirena-uccello con la sola testa di donna, il rilievo poteva presentare anche l'altra immagine biforme con il corpo di uccello, la testa e le braccia di donna e gli strumenti musicali (flauto e lira), così come ci appare sulla *lèkythos* e sul cratere pestano. Cfr. Luni, *Il museo*, cit., 117.

[45] C. Poinssot, *Les ruines de Dougga*, Tunis 1983, 46-47.

III sec. d.C., che nella maggior parte dei casi presentano uno schema decorativo affatto similare e stereotipato, compensato talvolta però da una migliore qualità del pezzo in rapporto alla maggiore o minore perizia della bottega artigiana che lo ha prodotto [46].

Nonostante non presentino nella trama iconografica una sostanziale diversità dagli altri monumenti dianzi esaminati [47], tuttavia la presenza di una nuova scena accanto a quella tradizionale di Ulisse e le Sirene, che definiamo genericamente « scena filosofica », rende questi prodotti dell'arte plastica particolarmente interessanti dal punto di vista simbolico.

La suddetta scena, associata all'episodio omerico, si inserisce, agli inizi del III sec., nel contesto dell'arte tardo-antica all'interno

---

[46] Di tali reperti ricordiamo: un frammento custodito presso il deposito dei Musei Vaticani (si è conservato solo il busto di una Sirena), due coperchi perduti di cui possediamo i disegni, uno nel *codex Berolinensis*, l'altro nella collezione Dal Pozzo-Albani al British Museum; tre frammenti provenienti dalla catacomba di S. Callisto e custoditi nel Museo della Tricora (fig. 5); due frammenti al Museo di Ostia (cfr. KLAUSER, *Studien*, cit. 80 n. 5 e fig. 7); un frammento e un coperchio intero al Museo Nazionale Romano (nel primo sono da notare la figura del Tritone che soffia l'*aura velificans* e quella del delfino; il secondo apparteneva a un *eques Romanus* di 17 anni di nome *Aurelius.* Il rilievo di sinistra mostra la consueta scena della nave di Ulisse accanto all'isola delle Sirene, mentre su quello destro appare il busto-ritratto del defunto davanti a un *parapétasma* sorretto da due putti alati. Ai lati del rilievo sono rappresentati due personaggi maschili barbati atteggiati come filosofi con il pallio alla cinica); un frammento murato sulla parete esterna di Villa Albani a Roma; frammenti provenienti dalla catacomba di Priscilla e custoditi nella basilica di S. Silvestro; un frammento proveniente dalla collezione romana Kern; un frammento custodito a Palazzo Sciarra a Roma; un frammento, oggi perduto, che si trovava a villa Saraffini a Roma (cfr. F. MATZ - F. VON DUHN, *Antike Bildwerke* II, (1881), 459 n. 3364; G. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, 2, (1890), 157 n. 145-2); un frammento conservato all'Hammond Museum di Gloucester, Mass., USA (cfr. C. C. VERMEULE, *Roman sarcophagi in America, a short inventory,* in « Festschrift F. Matz », (1962), 102 ss., Gloucester n. 3).

[47] Ulisse appare legato all'albero della nave con il capo coperto dal berretto frigio, indossa una tunica corta e una sorta di *paenula* arrotolata, mentre i compagni sono intenti ai remi. Le Sirene sono rappresentate sempre in vesti succinte nella solita iconografia di esseri biformi e con il particolare della decorazione di piume tra i capelli, forse a ricordo della loro contesa con le Muse. Due si atteggiano come di consueto a suonatrici, mentre la terza canta.
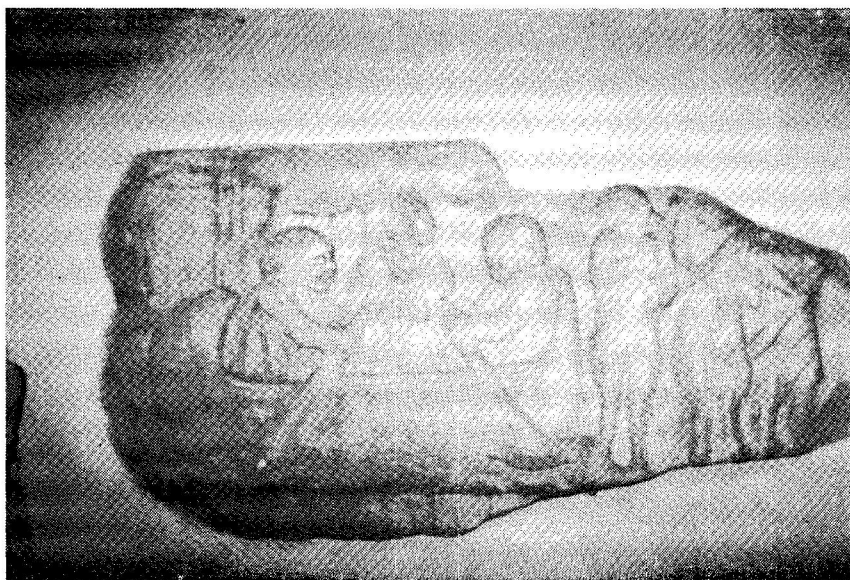
Fig. 5: ROMA, Catacomba di S. Callisto, Museo della Tricora orientale. Frammento di coperchio di sarcofago (III sec. d.C.).

di una tematica che si richiama agli ideali agro-pastorali e marini, con scene bucolico-campestri e marittime che, oltre a rappresentare la realtà della vita quotidiana, vogliono alludere a una condizione di *felicitas*, di vita beata, a cui aspirano nel nostro caso i committenti dei sarcofagi [48].

---

[48] H.U. VON SCHÖNEBECK, *Die christlichen Paradeisossarkophage*, in « Rivista di Archeologia Cristiana » (= RAC) 14 (1937), 291-343; KLAUSER, *Studien*, cit., JbAC 1-10 (1958-1967); N. HIMMELMANN, *Sarcofagi romani con scene bucoliche*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », III, 4, 1, (1974), 156-177; W. SCHUMACHER, *Hirt und « Guter Hirt »*, Freiburg 1977; A. PROVOOST, *Il significato delle scene pastorali del terzo secolo d.C.*, in « Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana » I, Roma 21-28 settembre 1975, Città del Vaticano 1978, 407-431; N. HIMMELMANN, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen 1980; F. BISCONTI, *Un nuovo coperchio di sarcofago dal cimitero di Novaziano*, RAC 59 (1983), 65-68; J. ENGEMANN, *Die bukolischen Darstellungen*, in « Spätantike und frühes Christentum », Frankfurt a.M. 1984, 257-259; F. BISCONTI, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, in « Complementi interdisciplinari in Patrologia », Roma 1989, 374-379.

Nella condizione di precarietà e di anarchia politica e sociale che caratterizza il III sec. d.C. [49] emerge nell'uomo l'anelito verso quegli ideali idillici e bucolici appartenenti a un mondo che appariva ormai lontano e il richiamo a un'idealizzata *aurea aetas*, in cui mitologia e realtà, filosofia e religione si fondevano armonicamente in un'unica visione.

Il personaggio centrale di queste « scene filosofiche » o di « lettura » è appunto quello del « lettore-filosofo », rappresentato generalmente seduto con il rotolo svolto e spesso abbigliato come un filosofo con il pallio alla cinica. Si tratta di un'allusione diretta alla persona del defunto qualificato come uomo dotto, come *homo spiritualis*, come ἀνήρ πνευματικός in possesso della παιδεία, munito dell'attributo del *volumen* o del *codex* e con la *capsa* ai suoi piedi [50]. Sono tutti richiami a un mondo ideale dove è viva l'aspirazione verso una sfera superiore, capace di trascendere la realtà umana e collocare l'uomo in una dimensione spirituale totalizzante, estraniandolo dalle miserie morali e materiali della vita quotidiana.

Si evidenzia così l'aspetto « eroico » della cultura e della vita intellettuale, virtù strettamente correlate al culto delle Muse ed elevate in antico al rango delle divinità e degli eroi [51].

Questa condizione ottimale dell'esistenza umana viene trasferita nel mondo ultraterreno, così che l'aspirazione del defunto alla pace diviene l'immagine della *magna et aeterna pax*.

Anche l'iconografia del « lettore-filosofo » entra così a far parte del patrimonio dell'arte figurativa paleocristiana. Tale scena, potenziata come di consueto nel suo significato fondamentale, caratterizza ora l'immagine del defunto come rappresentante della vera

---

[49] M. MAZZA, *Lotte sociali e restaurazione autoritaria nel III sec. d.C.*, Catania 1970, 137 ss.; P. SINISCALCO, *Il cammino di Cristo nell'impero romano*, Bari 1983, 52-59.

[50] H.I. MARROU, Μουσικὸς ἀνήρ, Grenoble 1938, Roma 1964²; ID., *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1958, 19-25; G.M.A. HANFMANN, *The continuity of classical art: culture, myth and faith*, in « Age of Spirituality », New York 1979, 75-81.

[51] F. CUMONT, *Afterlife in roman paganism*, New Haven 1922, 115: « tutti coloro i quali si dedicavano al lavoro intellettuale partecipavano alla divinità. Erano purificati dall'alto conseguimento delle gioie spirituali e, tramite queste, liberati dalle passioni del corpo e dall'oppressione della materia ». Cfr. anche P. BOYANCE, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris 1937, 232-234.

filosofia, la cui osservanza avrà come premio l'eterna beatitudine del Paradiso Celeste [52].

Riflessioni conclusive

Nel solco della tradizione figurativa ellenistico-romana si innestano le prime rappresentazioni iconografiche con significato cripto-cristiano o protocristiano che rinnovano e vivificano il tessuto artistico dell'arte tardoantica. A tale proposito, parlando della « scena filosofica » associata a quella di Ulisse e le Sirene, abbiamo accennato ai sarcofagi definiti genericamente « paradisiaci », le cui rappresentazioni bucolico-marittime e filosofiche potevano essere « cristianizzate » proprio in virtù della loro valenza « neutra » e non necessariamente pagana, che le rendeva ideologicamente compatibili con il pensiero cristiano. E' l'aggiunta di episodi vetero e neotestamentari che « cristianizza » queste tematiche tradizionali, ne potenzia il contenuto e conferisce loro un nuovo significato.

Tale peculiarità ha probabilmente interessato anche l'episodio omerico, la cui enfatizzazione in chiave salvifica, riscontrata nella esegesi degli *auctores* cristiani, farebbe pensare a una sua analoga riutilizzazione in campo iconografico, soprattutto in ambito funerario, a opera della comunità cristiana.

Abbiamo inoltre osservato come la speculazione filosofica dei neopitagorici e dei neoplatonici avesse conferito un'interpretazione prettamente escatologica alla scena omerica [53]. Per i primi le Sirene vengono addirittura assimilate alle Muse, che con il loro dolce canto allettano l'anima ormai purificata e libera dai vincoli della materia e, insieme a essa, partecipano alla rotazione beata delle sfere celesti.

Di conseguenza la scena filosofica è considerata il punto di partenza della rappresentazione del viaggio ultraterreno, mentre

---

[52] Tali « scene di dottrina » verranno utilizzate in pieno IV sec. per raffigurare sia Cristo che gli Apostoli in veste di docenti e di rappresentanti della vera filosofia.

[53] Fondamentali a tale riguardo sono gli studi del DELATTE, *Etudes*, cit., 109-136; MARROU, *Mousikòs*, cit., 172-177; 252-253; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 23 nota 1; 258-262; 326-332; COURCELLE, *Quelques*, cit., 78-88; J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris 1944, 161-206; 264-270.

l'episodio di Ulisse e le Sirene starà a significare la sua felice conclusione. Soltanto coloro i quali hanno operato secondo i dettami delle Muse, come appunto i filosofi raffigurati sui rilievi, possono sperare di ascendere al mondo celeste rappresentato dalle Sirene [54].

In contrapposizione a tale interpretazione, i neoplatonici vedevano nella scena filosofica la rappresentazione della pace e della beatitudine che l'anima del defunto aveva ormai conseguito dopo la terribile prova delle insidie marine, personificate nel nostro caso dalla figura delle Sirene [55]. L'uomo che aspira quindi alla *felicitas caelestis* deve caparbiamente resistere alle tentazioni delle cose materiali, considerate nella loro più vasta accezione [56].

---

[54] Tale tesi è stata ripresa e avallata dal Cumont nella sua interpretazione della scena omerica (vedi *supra* nota 53). In verità sui nostri rilievi non è affatto evidenziata l'assimilazione Muse-Sirene. La documentazione iconografica in nostro possesso ci testimonia al contrario una netta distinzione tra i due gruppi, così come nelle fonti antiche viene ricordato il loro antagonismo in base alla ben nota controversia musicale svoltasi al cospetto degli dei (WEICKER, *Der Seelenvogel*, cit., 128; 205; 207). Si veda in proposito il sarcofago delle « Muse e delle Sirene » del Metropolitan Museum di New York, quello di « Apollo e le Muse » di San Simeon in California e quello di *L. Pullius Peregrinus* a palazzo Torlonia a Roma dove le Muse hanno il capo ornato di piume, trofeo della contesa vittoriosa contro le Sirene. A.M. MCCANN, *Roman sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1978, 46-50.

[55] Ricca e suggestiva è la documentazione iconografica sull'« ultimo viaggio » che appare sui monumenti funerari di età ellenistico-romana, dove si predilige la rappresentazione del « viaggio per terra ». Il defunto è spesso accompagnato da un servo ed è rappresentato a cavallo oppure in un *carpentum* coperto da un tendone di tela pesante e tirato da una coppia di cavalli o di muli. Altre volte, quando si vuole sottolineare l'importanza dell'*officium* rivestito dal defunto, come per esempio nel caso di un magistrato, il viaggio è compiuto sul *currus* tirato da cavalli. Esempi significativi li troviamo nell'abbondante repertorio figurativo delle urnette cinerarie di Volterra (FIUMI, *Volterra*, cit., 44-46) che avrà vasta eco sino in età tardoantica. Cfr. in proposito J. WILPERT, *L'ultimo viaggio nell'arte sepolcrale classico-romana*, in « Rendiconti dell'Accademia Romana di Archeologia » III (1924-1925), 61-72; W. WEBER, *Die Darstellung einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3 und 4 Jahr.*, in « Archaologia », V, Suppl., (1978).

[56] Nel campo della cultura, per esempio, la letteratura bassa e volgare, il teatro lascivo, la musica e le danze immorali, vale a dire tutte quelle manifestazioni di χακομουσία — di bassa cultura — delle quali le Sirene erano considerate le rappresentanti.

Ulisse, fedele seguace delle Muse e in possesso perciò della vera cultura portatrice di saggezza simboleggiata dalla scena filosofica, passa incolume accanto alle Sirene che tentano invano di sedurlo. L'eroe veleggia ormai verso la beatitudine celeste nella regione dove regnano incontrastate le Muse [57].

Agli esordi del III sec. questa iconografia viene dunque cristianizzata? Possiamo annoverarla con assoluta certezza fra le numerose scene del repertorio profano che vanno ad arricchire il simbolismo dell'arte paleocristiana? Allo stato attuale della ricerca non siamo purtroppo in possesso di alcun elemento materiale, archeologicamente acclarato, che possa permetterci di rispondere affermativamente a tali interrogativi. Il solo fatto che molti dei suddetti coperchi siano stati rinvenuti in cimiteri cristiani non costituisce una prova certa, diversamente da quanto aveva sostenuto il Wilpert, per affermare la loro « cristianizzazione » [58].

Tuttavia, a nostro giudizio, il contenuto stesso della composizione — e ci riferiamo in particolare all'episodio omerico — non richiedeva di per sé l'aggiunta di alcun elemento specificamente cristiano per chiarire la sua valenza simbolica. Il puntuale riferimento all'episodio omerico, da noi costantemente rilevato nella letteratura cristiana, ci sembra un indizio più che sufficiente per provare l'ampia diffusione e la conseguente indubbia conoscenza di tale tematica in ambito cristiano, soprattutto se si considera che il III sec. è l'epoca in cui la stessa arte cristiana è in piena fase formativa.

Sebbene la « cristianizzazione » della scena di Ulisse e le Sirene sia al momento solo ipotizzabile, tuttavia vale la pena osservare un dettaglio particolarmente interessante.

Generiche scene paradisiache con tematica prevalentemente bucolica che compaiono per esempio sulle casse di due sarcofagi romani, uno conservato nel cimitero di Novaziano, l'altro nel Museo Nazionale Romano, vengono « cristianizzate » dalla presenza di rappresentazioni bibliche raffigurate sui rispettivi coperchi, pervenutici fortunatamente intatti [59].

---

[57] KLAUSER, *Studien*, cit., 94-96.

[58] J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi* (= Ws), Città del Vaticano 1929-1936, III Suppl., 5-7.

[59] Si tratta dei sarcofagi di *Atronius* e di *Baebia Hertofila*. Il primo presenta sulla cassa un personaggio orante davanti a un *parapétasma* e due fi-

Questa particolarità ci indurrebbe a ipotizzare una situazione similare per numerosi altri sarcofagi, privi di coperchio, che presentano un'analoga tematica paradisiaca [60]. Ci rendiamo tuttavia conto che gli unici esempi di Novaziano e del Museo Nazionale Romano non sono certamente sufficienti per chiarire in modo esaustivo la problematica testé sollevata [61]. In ogni caso vogliamo ribadire, come concetto generale, che se fossimo in grado di provare tale associazione iconografica tra coperchio con scene cristiane e cassa con scene neutre, il contenuto della figurazione che apparirebbe su quest'ultima verrebbe sicuramente potenziato in senso cristiano dalla presenza della tematica biblica.

Un secondo gruppo più consistente di sarcofagi, questa volta

---

gure di crioforo con la secchia del latte. Sul coperchio sono raffigurati gli episodi di Giona gettato in mare, di Giona in riposo sotto la cucurbita e dei fanciulli ebrei nella fornace (seconda metà III sec.). Il secondo presenta al centro della cassa i ritratti clipeati di una coppia di coniugi, al di sotto dei quali è rappresentata una scena bucolica. Sul coperchio, provvisto di maschere agli angoli, appare, a sinistra della *tabula*, la figura di Giona in riposo accanto alla nave e al cetaceo, mentre sulla destra una scena di banchetto funebre (primo terzo IV sec.).

Due altre tipologie di coperchio che presentano la tematica di Giona le troviamo a esempio a Pretestato e a villa Doria-Pamphili. Cfr. G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, in « Monumenti di antichità cristiana 2a ser. 5 », Città del Vaticano 1949, pp. 194-195, fig. 198; p. 317 nr. 124. SCHUMACHER, *Hirt*, cit., tav. 41 d-f; F.W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia* (= Rep.), Wiesbaden 1967, nn. 664, 778. Ws. 53,3; 178,2. AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, 1,8,1, Roma 1985, pp. 154-157, aula III, 11 (R. Belli).

[60] Una rapida verifica dei monumenti in questione ci ha permesso di selezionare una trentina di sarcofagi che possiedono le suddette caratteristiche. Cfr. in proposito Ws. 1,3; 1,89; 1,90; 2,2; 19,2; 60,4; 61,1; 65,4; 69,1; 118,4; 268,3; SCHUMACHER, *Hirt*, cit., tav. 37 b; Ws 1,1 = Rep. 66; Ws. 2,1 = Rep. 151; Ws. 2,3 = Rep. 994; Ws. 4,2 = Rep. 955; Ws. 19,1 = Rep. 912; Ws. 56,3 = Rep. 1004; Ws. 57,4 = Rep. 394; Ws. 67,4 = Rep. 765; Ws. 83, 6 = Rep. 950; Ws. 89,1 = Rep. 235; Ws. 117, 2-4 = Rep. 29; Ws. 119, 1 = Rep. 396; Ws. 119, 2 = Rep. 826; Ws. 133,3 = Rep. 32; Ws. 136,5 = Rep. 744; Ws. 147,2 = Rep. 821; Ws. 177,1 = Rep. 837; Ws. 268,1 = Rep. 825.

[61] Va inoltre osservato che dei due esempi qui proposti quello di Novaziano potrebbe non costituire un termine di paragone certo, in quanto, da un sommario esame condotto sul monumento, nutriamo dubbi sulla pertinenza del coperchio.

completi di coperchio ma con caratteristiche inverse rispetto al precedente, potrebbe a nostro avviso confortare per certi aspetti la tesi suesposta. Tali sarcofagi presentano infatti episodi vetero e neotestamentari sulle casse, mentre sui coperchi appaiono scene di caccia o, più genericamente, scene bucoliche o semplici motivi marini, o, ancora, busti di defunti, talvolta colti in atteggiamento orante, davanti al consueto *parapètasma* retto da putti o geni alati [62]. Sono quindi rappresentazioni del tutto generiche, prive di connotazioni ideologiche specificamente pagane e perciò ammissibili in un contesto culturale manifestamente cristiano.

Orbene, proprio sulla base di quanto finora affermato, riteniamo che tali presupposti possano essere validamente attribuibili anche alla rappresentazione del mito omerico: episodi o particolari biblici rappresentati sulle casse dei sarcofagi avrebbero conferito una valenza cristiana sia alla scena filosofica che al mito di Ulisse e le Sirene.

Del resto, il recupero e la rielaborazione simbolica di tematiche mitologiche desunte dalla tradizione figurativa di età ellenistica sono fenomeni che, a partire dalla tarda antichità, si riscontrano con una certa frequenza in tutto l'*orbis christianus antiquus*.

Recenti testimonianze provenienti dalla Giordania hanno evidenziato infatti come alcuni miti dell'età classica fossero ancora in *auge* in epoca bizantina [63].

---

[62] Cfr. a tale proposito il sarcofago di via della Lungara (Ws. 19, 3; 5, 6; 62, 1 = Rep. 777. Ultimo quarto del III sec.), quello di *Sabinus* al Museo Pio Cristiano (Ws. 127, 1 = Rep. 6. Primo quarto del IV sec.), i due custoditi a S. Sebastiano (Rep. 188 e Rep. 220, rispettivamente del secondo quarto e del primo terzo del IV sec.) e quello del cimitero di Pretestato (Ws. 285, 2 = Rep. 560. Secondo quarto del IV sec.).

[63] Ci riferiamo in particolare a due mosaici pavimentali dell'antica città di Madaba: uno è quello denominato di « Achille e Patroclo » dalle figure dei due eroi greci identificati in base alla didascalia; datato al V sec., venne scoperto nel 1960 sulle pendici sud-occidentali dell'acropoli. L'altro, che riproduce il mito di Fedra e Ippolito, è stato datato alla metà del VI sec. e doveva appartenere a un edificio con probabile funzione di sala del consiglio cittadino, sul quale si impiantò alla fine dello stesso secolo la chiesa della Vergine. La decorazione principale, che trae ispirazione dalla tragedia euripidea, presenta inoltre le interessanti figure cristianizzate delle *Tyche* cittadine di Madaba, Gregoria e Roma. Cfr. M. PICCIRILLO, *I mosaici di Giordania*, Roma 1986, 34; 48-54.
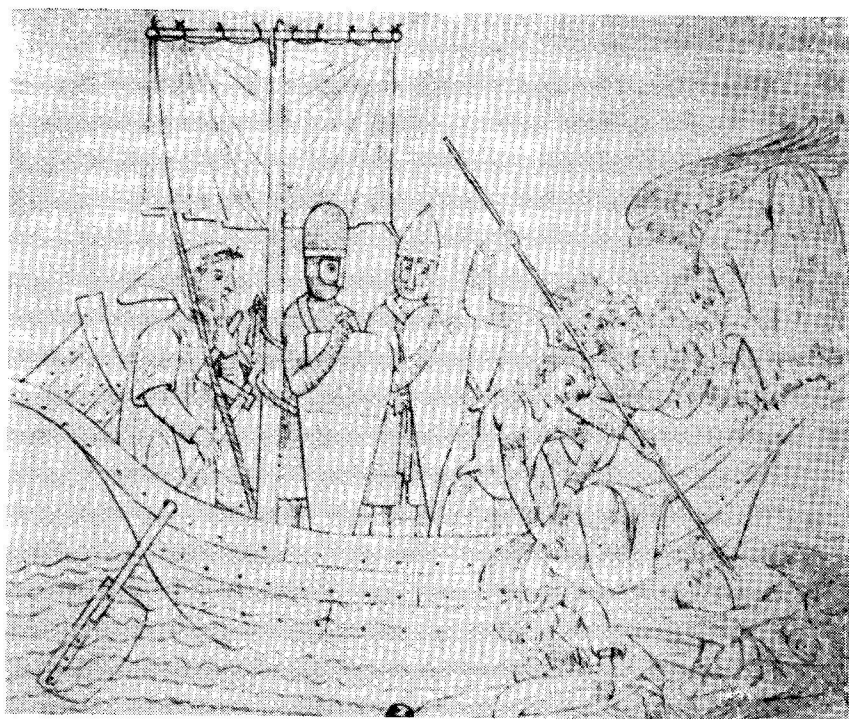
Fig. 6: Miniatura dall'*Hortus Deliciarum* di Herrad di Landsberg (XIII sec.).

Ma è soprattutto il mito di Ulisse e le Sirene che si perpetua nell'immaginario popolare, nel pensiero e nella esegesi religiosa dei secoli seriori. Dagli *scriptoria* delle abbazie ai pulpiti delle chiese altomedievali il mito omerico è allegorizzato nel solco della tradizione patristica. Se la figura singola della Sirena, nella sua duplice veste di donna-uccello e di donna-pesce, continuerà a essere utilizzata nella decorazione di monumenti dell'arte bizantina, copta, romanica e persino musulmana, fino alla sua estrema valorizzazione ornamentale nel classicismo rinascimentale [64], una miniatura medievale dell'*Hortus Deliciarum* dell'abbatessa alsaziana Herrad di Landsberg ci fornisce un'ultima straordinaria immagine dell'episo-

---

[64] D. JALABERT, *De l'art oriental antique à l'art roman, recherches sur la flore et la faune romanes, II. Les Sirènes*, in « Bullettin monumental » 95 (1936), 433-471.

dio omerico secondo l'archetipo della pittura vascolare greca e della cultura figurativa di età ellenistica.

L'eroe, al quale sono attribuite le sembianze di cavaliere medievale, è ritratto nella nave assieme ai suoi compagni intenti ad abbattere vittoriosamente le Sirene simbolo dei vizi (fig. 6).

La visione di questa originale rielaborazione iconografica degli inizi del XIII sec. sembra incredibilmente riflettere il pensiero teologico di Onorio di Autun, il quale, ancora nel XII sec., esortava i fedeli a seguire l'esempio del saggio Ulisse facendosi legare all'albero della nave, simbolo della croce di Cristo.

Solo in questo modo, conclude Onorio, si vincerà la schiavitù del peccato personificato dalle Sirene e si potrà così trionfalmente pervenire *ad sanctorum gaudia*[65].

---

[65] *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 855-857.